

# Realismo e fabulação em *O barão nas árvores* de Italo Calvino

Rafael Nascimento Sousa (CNPq)

Departamento de Letras modernas – Universidade Estadual Paulista (UNESP)  
Rodovia Araraquara-Jaú, Km 1 – Araraquara – SP - Brasil

**Abstract.** *Italo Calvino went from the neo-realism to the creation of the improbable stories. The presence of the marvelous element, that could look like an escape of the treatment of reality, reveals the intention to deal with reality in a literary way. Among the literary forms that do that we find the genre of the ancient popular tales, called fiabe (italian words) or conto de fadas (portuguese words). The proposal of this paper is to identify the main characteristics of that genre of narrative that takes place in this novel and so to contribute to the understanding of the aesthetic value of this piece.*

**Key-words:** *Italian Literature; Literary Theory; Folktale; Italo Calvino*

**Resumo.** *Italo Calvino passou do neo-realismo para a criação das chamadas histórias inverossímeis. A presença do elemento maravilhoso, que poderia aparentar uma fuga ao tratamento da realidade, revela a intencionalidade de tratar a realidade de maneira literária. Dentre as formas literárias que por essa peculiaridade se caracterizam, encontramos o gênero das antigas narrativas populares: em italiano, as fiabe e, em português, os contos de fadas. Pretende-se, aqui, identificar as principais características retomadas de antigo gênero pelo escritor e assim contribuir para a compreensão do valor estético desta obra.*

**Palavras-chave.** *Literatura Italiana; Teoria Literária; Conto de Fadas; Italo Calvino*

## 1. O percurso literário de Calvino

Após o final da segunda guerra toda a Itália fora dominada por uma intensa vontade de contar histórias que unia o povo e os escritores. Apesar da diferença de estilo o substrato dessas narrativas era o mesmo: as histórias de guerra. Do lado dos escritores estava Italo Calvino, que confidencia ter sido dominado pela mesma vontade que seus contemporâneos ao escrever *A trilha dos ninhos da aranha*, em 1947. (CALVINO, 1976, p.12) Os romances deste período histórico, movidos por essa imanente vontade de relatar histórias de guerra, fizeram parte do *neo-realismo* italiano, movimento literário que, assim como o antecessor que lhe dá nome, tinha como característica o apego à realidade da época.

Com essa publicação e com *Ultimo viene il corvo*<sup>1</sup>, Calvino ganhou notoriedade como escritor, fato responsável pelo espanto causado em seus leitores pelas suas novas publicações: *O visconde partido ao meio*, *O barão nas árvores* e *O cavaleiro inexistente*, romance integrantes da trilogia *Os nossos antepassados* e que se diferenciaram da fase anterior pelo tipo de narrativas que continham. As narrativas desses livros não eram mais apegadas à realidade, ao contrário traziam histórias

inverossímeis impregnadas pelo elemento maravilhoso. O porque dessa mudança, segundo o próprio Calvino, foi um trabalho que ele realizara em 1956, intitulado *Fábulas italianas*<sup>ii</sup>. Nesse trabalho o escritor reunira as narrativas populares medievais italianas, que já haviam sido transcritas por outros coletores, mas, provavelmente devido à unificação tardia do país, não haviam sido reunidas sob um mesmo título que compreendesse as narrativas de todo o país. A convivência em meio a essas narrativas fizera Calvino perceber que elas eram verdadeiras, e que a sua lógica perdida aplicava-se, também, ao seu mundo. (CALVINO, 1996)

De posse dessa constatação Calvino empreendeu a retratação de temas referentes à sua época, herança do neo-realismo, por meio de formas narrativas inverossímeis, herança de seu último trabalho. Nessa empreitada de Calvino destaca-se a trilogia já citada, com ênfase ao romance que aqui será estudado, por ser “um dos mais bem-sucedidos romances desta trilogia”.(MAURO,1988, p.105).

## 2. Objetivos

É fato comum na crítica da obra de Calvino considerar esta fase do trabalho do escritor como uma fase de fabulação, de notar a influência que as narrativas de *Fábulas italianas* tiveram sobre a realização desses romances. Afirmativas facilmente justificáveis por uma semelhança notória entre os romances da trilogia e as narrativas já citadas: a presença do elemento maravilhoso. Essa é, talvez, a semelhança mais fácil de ser encontrada. No entanto outras existem e o objetivo do presente trabalho é justificar tais afirmações através do levantamento de algumas características dessas antigas narrativas presentes nessa fase da obra do escritor.

Parece que outro consenso entre os críticos é o fato de *O barão nas árvores* ser considerado o romance central dessa fase, na medida em que apresenta em si as reflexões e práticas literárias iniciadas em *O visconde partido ao meio* e “concluídas” em *O cavaleiro inexistente*. No entanto foi, em maior parte, outro, o motivo que determinou a escolha de *O barão* para ser abordado nesse trabalho: dentre os três ele é o romance cujo motivo central do enredo parece mais distante do elemento maravilhoso tão característico das antigas narrativas. Um homem que vive sobre as árvores, à primeira vista, é uma situação que se apresenta à maior distância do inverossímil do que um homem que é partido em duas metades e continua a viver, e do que uma armadura que anda sozinha, sem nenhum homem a vesti-la. Assim, um pouco distanciado dessa presença do elemento maravilhoso é possível levantar outras características textuais que permitam identificar, no romance, procedimentos literários próximos aos utilizados no que chamamos, em Língua Portuguesa, de conto de fadas<sup>iii</sup>.

## 3. Narração “fabulesca” - Era uma vez um barão nas árvores

“Foi em 15 de junho de 1767 que Cosme Chuvasco de Rondó, meu irmão, sentou-se conosco pela última vez. Lembro-me como se fosse hoje.” (CALVINO, 2004, p. 5) Apesar de ser difícil perceber numa primeira leitura, dada a concisão das informações contidas no trecho, o resumo do enredo já está presente nessas primeiras palavras do romance. A vida de Cosme sobre as árvores já é denunciada pelas palavras finais do primeiro período, não se sentar mais à mesa se revela como um índice do real afastamento que a personagem empreenderá. Nas palavras seguintes o narrador desenvolverá uma tarefa explicativa. Todos os índices sugeridos nesse primeiro trecho

serão explicados minuciosamente e, concluída sua explicação, um novo índice do real afastamento do irmão será revelado.

As palavras seguintes ao trecho acima são para explicar a situação em que estavam sentados

Estávamos na sala de jantar da nossa vila de Penúmbria, [...]. Era meio-dia e, seguindo antiga tradição, a família ia para a mesa naquele horário, (...) (CALVINO, 2004, p. 5)

E novas informações sobre a atitude de Cosme:

“Já falei que não quero e não quero!”, e afastou o prato de escargots. Nunca tínhamos visto desobediência tão grave. (CALVINO, 2004, p. 5)

Começa novo movimento explicativo e descritivo, desta vez dizendo quais pessoas estavam sentadas à mesa:

Ocupava a cabeceira o barão Armínio Chuvasco de Rondó, nosso, pai, com a peruca descendo até as orelhas, à Luis XIV, fora de moda como tantas coisas suas. Entre mim e meu irmão sentava-se o abade Flauchelafleur, dependente da família e preceptor dos jovens. Em frente estava a generala Corradina de Rondó, a mãe, e nossa irmã Batista, a freira da casa. Na outra extremidade da mesa, contrapondo-se ao pai da família, ficava, vestido à turca, o cavaleiro advogado Enéias Silvio Carrega, administrador e engenheiro das propriedades familiares e nosso tio natural, enquanto irmão ilegítimo de papai. (CALVINO, 2004, p.5)

E, depois, o ritual rigoroso que envolvia as crianças, composto de uma preparação inicial, feita separadamente, para poder, depois de uma certa idade (justamente a que Cosme havia atingido), comer na mesma mesa que os adultos, fato que explicita a gravidade da desobediência. Ao final dessas descrições mais uma nova alusão ao que Cosme fará.

Mas agora, estando à mesa com a família, tomavam corpo os rancores familiares, capítulo triste da infância. Pai e mãe sempre pela frente, comer frango com talheres, e fica direito, e tira os cotovelos da mesa, o tempo todo!, e ainda por cima aquela antipática da Batista. Começou uma série de berros, de birras, de castigos, de teimosias, até o dia em que *Cosme recusou os escargots e decidiu separar sua sorte da nossa*. [grifo nosso] (Calvino, 2004, p.6)

Todo o primeiro capítulo será então construído dessa maneira: um acréscimo sucinto de informações sobre o que aconteceu naquele dia seguido de uma explicação detalhada e de novas informações e alusões à atitude que o irmão tomará. Essas alusões constituem uma gradação que, passo a passo, desenham a situação em que estará Cosme ao final do capítulo:

Foi em 15 de junho de 1767 que Cosme Chuvasco de Rondó, meu irmão, sentou-se conosco pela última vez. (CALVINO, 2004, p. 5)

“Já falei que não quero e não quero!”, e afastou o prato de escargots. Nunca tínhamos visto desobediência tão grave. (CALVINO, 2004, p. 5)

até o dia em que Cosme recusou os escargots e decidiu separa sua sorte da nossa. (Calvino, 2004, p.6)

Por isso entro em detalhes no relato, pois de mesas postas não ouviremos mais falar na vida de meu irmão, isso é certo. (CALVINO, 2004, p.8)

A vida de Cosme foi tão fora do comum, (...) (CALVINO, 2004, p. 9)

Trepávamos nas árvores (esses primeiros jogos inocentes recobrem-se agora na minha lembrança como de um luz de iniciação, de presságio; mas então quem pensaria nisso?), (...) (CALVINO, 2004 p.9)

Logo, pelas janelas, víamos que ele trepava no carvalho ílex.

Cosme trepou até a forquilha de um grande ramo onde podia ficar a vontade e sentou-se ali, (...) (CALVINO, 2005, p.15)

Papai debruçou-se na sacada

- Quando você estiver cansado de ficar aí, vai mudar de idéia – gritou
- Nunca hei de mudar de idéia – respondeu meu irmão, do ramo.
- Você vai ver o que é bom assim que descer!
- Não vou descer nunca – E manteve a palavra. (CALVINO, 2004, p.16)

O narrador promove um movimento de vaivém, começa mencionando o acontecimento de 15 de junho, alguma ligação com aquela data o faz retornar a um momento anterior, voltando no tempo, para, depois, lembrar a cena da mesa. Apresentada no início da narração, essa cena do dia fatídico vai sendo composta pelo narrador através desse movimento de ida e volta; pouco a pouco ele insere as personagens, lhes dá cor através da sua caracterização e cria toda a tensão familiar que orbita em torno daquele jantar. Depois da cena montada, a narrativa volta a se desenrolar unindo todos os fatos passados, causadores da tensão no jantar, e as menções que o narrador havia feito sobre o acontecimento futuro: Cosme rejeita os escargots e sobe nas árvores para nunca mais descer, mostrando ao leitor porque nunca mais sentaria numa mesa com seus familiares e porque sua vida seria diferente da de todos.

Dentre essas idas e vindas do narrador para melhor constituir o momento crucial é relevante o fato de que os personagens da família são pouco a pouco apresentados. O que deles é relatado será determinante na constituição do “rancor familiar”, o impulso para a atitude de Cosme de revoltar-se e subir no carvalho. O narrador chega a promover algumas descrições das personagens, como o pai que usa “peruca descendo até as orelhas, à Luis XIV” (CALVINO, 2004, p.5), mas, na maior parte do tempo, são os hábitos, depreendidos de episódios de sua vida familiar, que os caracterizam. Os meninos são peraltas porque deslizam pela balaustrada de mármore da escada, como na ocasião em que trombaram com o abade; a irmã é cozinheira excêntrica, pois traz as coisas mais insólitas à mesa (como patê de fígado de rato), isso para extravasar seu ânimo triste trazido pela vocação monacal imposta depois do episódio com o marquezinho da Maçã; o pai é dominado por pensamentos desencontrados, refletidos pelo objetivo único de ser duque, o que o leva certa vez a ser o único nobre da região a apoiar os imperiais numa guerra contra os genoveses, com a partida rápida daqueles, ganhou uma sobrecarga de impostos e uma esposa, filha de um general, com modos militares e costumes de bordar motivos de guerras em almofadas.

No estudo que Vladimir Propp realizou sobre os contos de magia populares russos, intitulado *Morfologia do conto maravilhoso*, foram tomadas como base para a definição de cada personagem as ações que eles desempenhavam, assim, a personagem que doa o elemento mágico foi chamado doador, a que empreende uma busca ou passa por tarefa difícil, herói, isso levou à definição de sete tipos de personagens, e à relação das funções que cada um poderia desempenhar no conto.

É possível, pelo que acima foi dito, considerar que esta é uma das características da obra de Calvino que remete ao que aqui é chamado de fábula: as ações definem as personagens. É necessário fazer uma ressalva, justificada pela relação dessas ações com a narrativa. Nos exemplares de Propp as ações que constituem funções e definem as personagens determinam, obrigatoriamente, uma nova ação. Se o rei dá uma tarefa ao herói, ele deve cumpri-la; se o herói pertence a uma família pobre, ele empreende uma busca para encontrar meios de ajudar sua família; se um auxiliar mágico é doado ao herói, ele vai usá-lo; e muitos outros exemplos poderiam ser citados. Diversamente, no romance, as ações praticadas pelas personagens não têm influência direta, mas indireta, sobre a decisão de Cosme de subir nas árvores; ele não se afasta da família porque seu pai era extremamente rigoroso ao exigir o cumprimento de todas as regras de etiqueta à mesa, nem porque sua irmã era uma cozinheira extravagante, nem porque fora punido severamente por escorregar na balaustrada das escadas e quebrar um dos antepassados da família feito em gesso. Até mesmo o episódio, que ocorre exatamente no dia 15 de junho, determinando sua decisão, aparece como mais um componente da referida tensão familiar. Assim todas as ações narradas no primeiro capítulo influenciam na constituição do motivo narrativo que é o ponto inicial do enredo: o rancor familiar.

De posse dessas constatações pode-se afirmar que quase tudo o que até aqui foi narrado, seja para compor a cena seja para gerar a revolta com família, tem o objetivo único de preparar o surgimento do “nó da intriga”. Desse modo o romance se mostra, mais uma vez, semelhante às narrativas populares, pois é composto por uma *parte preparatória* anterior ao movimento da narrativa. Até o momento em que o narrador retorna ao jantar, nas últimas páginas do capítulo, não há movimento da narrativa, a única coisa que se movimentava era a sua voz, relatando alguns episódios anteriores àquele momento em que ele havia deixado as personagens. Somente após ter composto toda a cena do jantar e ter transmitido ao leitor toda a tensão que orbitava em torno da família, explicitando os “rancores familiares”, será narrado o momento em que Cosme empurra o prato de escargots, levanta-se da mesa, pega o tricórnio e o espadachim e, em seguida, sobe sobre o carvalho ílex para nunca mais descer.

Encarando os fatos pela ótica de Cosme, é possível identificar como a função *dano* o que aconteceu a ele: fora obrigado a comer os escargots, justamente os mesmos bichos que, poucos dias antes, tinham sido a razão de um castigo severo, ele e o irmão ficaram “cobertos de marcas roxas nas costas, nas nádegas e nas pernas, trancados num quartinho” por três dias “a pão, água, salada, couro de boi e sopa fria”.(CALVINO, 2004, p.14) Adotando esta ótica, temos, então, o *dano* que, justamente como diz Propp acerca dos contos maravilhosos, está ligado ao *nó da intriga*. Nova ressalva precisa ser feita, pois o que acontece a Cosme não se aproxima em nenhum dos tipos de *dano* que Propp encontra nos contos russos. O que equipara o “rancor familiar” à função das narrativas populares é que ele se constitui um elemento contrário ao herói e que o impele à ação.

Esta função [dano] é extremamente importante, porque é ela na realidade que dá movimento ao conto maravilhoso. O afastamento, a infração ao interdito, a informação, o êxito do embuste preparam esta função, tornam-na possível ou simplesmente a facilitam. Por isso, as sete primeiras funções podem ser consideradas como *parte preparatória* do conto maravilhoso, enquanto que o *nó da intriga* está ligado ao dano. (PROPP, 1984, p.35)

Esse primeiro capítulo do livro aparece pois, como uma mistura de dois elementos da estrutura do conto de fadas. Temos ao mesmo tempo o que Propp chama

de *situação inicial* e o que ele chama de *parte preparatória*<sup>iv</sup>. Ao deter-se por algum tempo na enumeração dos membros da família e em certa caracterização de Cosme cria-se a *situação inicial* que, nas palavras de Propp, ocorre quando se enumeram “os membros de uma família, ou o futuro herói [...] é apresentado simplesmente pela menção de seu nome ou indicação de sua situação”. (Propp, 1984, p.31) Já quando se tem a gradativa apresentação das personagens através da narração de episódios que transmitem suas características causadoras da tensão familiar entre adultos e crianças, o texto assemelha-se à *parte preparatória* dos contos.

#### 4. Cosme – o herói da narrativa

Prosseguindo com olhar fabulesco sobre o romance é preciso destacar a maneira como Cosme se comporta em relação a cada nova situação que lhe é apresentada. Afetado por um rancor familiar ele sobe sobre as árvores; dominado por uma vontade de aumentar sua visão e entrar em contato com o desconhecido ele se movimenta e explora. Desesperado com o castigo dado a Viola por sua causa, ele dispara até chegar ao bosque e começa abrir caminho a golpes de espadim; encontrando um gato selvagem ele luta e o mata. Em suma, Cosme nunca fica parado. Sempre passeia por seu mundo novo descobrindo novas coisas e conhecendo novas pessoas. Ele é sempre impelido a agir, sempre que alguma coisa o preocupa, o afeta, o alegra ele age, ele faz alguma coisa, se comportando como um herói das narrativas populares que é “ativo e empreendedor” que “se coloca no mundo e age”<sup>v</sup>. (Lüthi, 1986, p.87) [Trad. Nossa] Quando Enéias quer elaborar um aqueduto, o baronete está lá para ajudá-lo. Se o mestre dos bandidos está sendo perseguido, ele o salva. Quando ocorre um incêndio no bosque, Cosme está lá para apagá-lo. Assim, além de se mostrar sempre ativo, Cosme ainda está no lugar certo na hora certa. Ele está de prontidão no momento exato em que algo precisa ser feito, revelando uma sua outra faceta comum aos heróis da fábula, como diz Lüthi

o conto popular não dá coisas a seus personagens, mas oportunidades. Ele os direciona a lugares onde alguma coisa está pra ser realizada, e aí despeja sua ajuda na pessoa que acha estar pronta para tal realização – mas somente essa pessoa, não outra. Doações se materializam precisamente no momento em que herói e tarefa coincidem, não antes nem depois que eles entram em cena.<sup>vi</sup> (Lüthi, 1986, p.86) [Trad. Nossa]

Um *episódio* exemplar do que se disse até então é o da morte do barão. Certa manhã ele estava empoleirado no topo de uma árvore num galho altíssimo. Nesse mesmo dia uns aeronautas ingleses faziam testes de vôo com *montgolfières* na costa. O balão foi atingido por uma virada do vento africano e dava voltas. Para tentar reduzir a velocidade os aeronautas jogaram a âncora, que voava pendurada por uma longa corda. O balão se dirigiu para a praça causando receio em todos, pois a âncora podia atingir o barão empoleirado. No entanto, para a surpresa de todos

O agonizante Cosme, no momento em que a corda da âncora passou perto dele, deu um salto daqueles que costumava dar em sua juventude, agarrou-se na corda, com os pés na âncora e o corpo enrolado, e assim o vimos levantar vôo, levado pelo vento, restando um pouco a corrida do balão, até desaparecer no mar...

A *montgolfière*, superado o golfo, conseguiu aterrizar na outra margem. Pendurada na corda havia somente a âncora. Os aeronautas, demasiado preocupados em manter uma rota, não tinham percebido nada. Imaginou-se que o velho moribundo tivesse desaparecido enquanto voava sobre o golfo. (CALVINO, 2004, p. 253)

Nesse *episódio* narrado percebe-se que a necessidade de agir domina Cosme. Sentindo a morte próxima seu destino natural seria ser descido à terra quando se encontrasse numa situação tão vegetativa que não oferecesse mais resistência, ou, se respeitada sua convicção, só voltar à terra para ser enterrado. Em qualquer uma das hipóteses ele voltaria à terra, então, até no momento em que sua vida terminava ele é impelido a agir. Ao mesmo tempo, para que ele possa morrer sem voltar ao chão é necessário ser levado para outro lugar. Como? Pode ser de balão, assim ele continua sem voltar a tocar o solo. É nesse momento, então, que a narrativa materializa o objeto doado, o balão, para o cumprimento da tarefa e, não só isso, um desvio de vento leva o balão à direção de Cosme. Apresenta-se, nesse trecho, a confluência dessas duas facetas do herói fabuloso que fazem parte do comportamento do barão, o levando, assim, a terminar a vida sem perder suas características.

Mesmo impelindo seu herói sempre à ação, “(...) o conto popular está consciente que uma atividade individual deve ser complementada por benefícios na forma de impulsos e assistência.<sup>viii</sup>” (Lüthi, 1986, p.87) [Trad. Nossa] E assim como o herói das antigas narrativas populares, Cosme também receberá ajuda para completar suas tarefas. A sua atividade individual será guiada pelo que lhe será legado após o episódio de sua amizade com o bandido João do Mato.

Portanto, convivendo com o bandido, Cosme adquirira uma paixão desmesurada pela leitura e pelo estudo, que lhe ficou pelo resto da vida. A atitude habitual em que passará a ser encontrado será com um livro aberto na mão, acavalado num galho cômodo, ou então apoiado numa forquilha como num banco de escola, uma folha pousada numa tabuleta, o tinteiro num oco da árvore, escrevendo com uma longa pena de pato.

Agora era ele quem procurava o abade Flauchelafleur para as lições, para que lhe explicasse Tácito e Ovídio, os corpos celestes e as leis da química, mas o velho padre, além de um pouco de gramática e uma dose de teologia, afogava-se num mar de dúvidas e de lacunas, e perante as questões do aluno alargava os braços e erguia os olhos para o céu. (CALVINO, 2004, p.115)

E mesmo que, no últimos tempos, à força de estar em meio aos livros, ficara com a cabeça meio nas nuvens, cada vez menos interessado pelo mundo ao redor, agora, a leitura da *Enciclopédia*, certos belíssimos verbetes como *Abeille*, *Arbre*, *Bois*, *Jardin* faziam-no redescobrir todas as coisas em torno como novas. Dentre os livros que encomendava começaram a figurar também manuais de artes e ofícios, por exemplo, a arboricultura, e não via a hora de aplicar os novos conhecimentos.

Cosme sempre gostou de observar as pessoas no trabalho, mas até então suas deslocações e caçadas haviam sempre correspondido a impulsos isolados e injustificáveis, como se fosse um passarinho. Ao contrário, agora estava tomado pela necessidade de fazer algo de último ao próximo. E também isso, pensando bem, era uma coisa que tinha aprendido na convivência com o bandido: o prazer de tornar-se útil, de realizar um trabalho indispensável para os outros. (CALVINO, 2004, p.119)

Nos trechos citados é possível ver a importância que a amizade com o famigerado bandido e o conseqüente contato com o conhecimento teve na vida de Cosme. É possível ler, ainda, que a leitura da *Enciclopédia* possibilitou que a sua cabeça fosse direcionada para o mundo e ainda se aliou à vontade de ajudar o próximo. Assim vê-se que a atividade individual do herói não percorrerá, sozinha, a narrativa. Ela será complementada por todos esses elementos advindos do episódio da amizade com o ladrão, e ainda por uma dose de amor pelo que fazia e de um pensamento em beneficiar a si próprio.

Apreendeu a arte de podar as árvores, e oferecia a sua obra aos cultivadores de pomares, no inverno, quando as árvores lançam irregulares labirintos de ramos secos e aprecem não desejar outra coisa além de serem reduzidas a formas mais ordenadas para cobrir-se de folhas e frutos.

(...)

Em resumo, soube tornar o amor por este elemento arbóreo, como acontece com todos os amores verdadeiros, também sem piedade e doloroso, que fere e corta para fazer crescer e dar forma. Certamente, ele cuidava sempre, podando e derrubando árvores, de atender não apenas ao interesse do proprietário da planta mas também ao seu, de viajante que tem necessidade de tornar mais acessíveis as estradas; (CALVINO, 2004, p.119-20)

Olhando essas conseqüências pela visão da morfologia de Propp, poderíamos dizer que o bandido João do Mato se comporta como o personagem *doador* dos contos de magia, pois é após o contato com ele que Cosme estará melhor preparado para realizar suas tarefas. No entanto, nas fábulas, o doador, na maioria das vezes, ajuda o herói de maneira consciente, enquanto João do Mato o faz de maneira inconsciente. Ele não tem a intenção de despertar a atenção do barão para o conhecimento. A única coisa que ele faz é exigir sempre novos livros à medida que termina de ler os que tinha, além de basear suas exigências em seu gosto, ele não aceita novas sugestões de Cosme. É como se, ao invés de dar o anel mágico ao camponês, o *doador* o mandasse todos os dias, ao campo, para colher cerejas e, no meio delas, o herói encontrasse o anel. Não se fala anel, ou cajado, ou qualquer objeto mágico doado no romance, o que ajuda Cosme é algo imaterial e abstrato, semelhante ao poder sobrenatural que provém de um objeto concreto, como o é o livro. A grande diferença entre a doação do conto de magia e a desse romance reside na natureza do poder que ajuda o herói. O efeito sobrenatural reside no mundo da magia, é efeito da atividade de um mago ou de algum poder exterior à razão humana, enquanto que o conhecimento é algo natural da atividade humana, produzido, ou realizado, em todo o mundo que conhecemos, única e exclusivamente, pelo homem.

Dados a atividade constante que dirige Cosme em toda a narrativa e o auxílio exterior recebido para completar as tarefas, é possível enxergar a sua caracterização como o herói da fábula, aquele que de tal modo é ligado à história narrada que o movimento de sua vida cessa com as últimas palavras do narrador.

## **5. 15 de junho de 1767**

A despeito de existir variadas semelhanças entre o romance de Calvino e as antigas narrativas populares, existem algumas diferenças, e elas parecem ter um peso maior do que as semelhanças. É justificável fazer tal afirmação, baseando-se numa característica reconhecida do conto de fadas.

A ausência desses três tipos de informação [tempo, espaço, personagens históricos] é um componente essencial do estilo abstrato e isolador. Este estilo não é um meio para qualquer final particular; ele é a forma de vida que o conto popular toma. Ele é um desenvolvimento natural e produz um forte efeito artístico na audiência.<sup>viii</sup> (Lüthi, 1986, p. 90) [Trad. Nossa]

É característica importante e fundamental nas fábulas a ausência de marcas temporais e espaciais. Cada conto aparece dotado de uma grande imprecisão espaço-temporal, além de ser marcado pela presença de personagens desconhecidos para o ouvinte. Já no romance temos logo no início a determinação precisa de uma data e do espaço, toda a história narrada iniciou-se no dia 15 de junho de 1767, em Penúmbria. O seu desenrolar dá-se durante a vida de um homem comum, que morre por volta dos

sessenta e cinco anos, como Biágio informa ao leitor no último capítulo. Além disso temos a presença de ilustres personagens históricos no decorrer da história. Biágio encontra Voltaire numa viagem pela França, Cosme corresponde-se com Diderot e encontra-se com Napoleão. Nesse ponto especial, o romance abandona os elementos das antigas narrativas populares para se prender a elementos característicos do romance histórico.

A respeito dessa constatação é necessário lembrar a diferença de natureza entre as duas formas literárias. As fábulas podem ser definidas como o que Jolles chama de Formas Simples, “formas que se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta,”(JOLLES, 1976, p.20) ao passo que o romance se enquadra no gênero das Formas Artísticas, por trás das quais é possível ver a figura de um poeta criador. Ao contrário da segunda, a primeira é dotada de tal fluidez e mobilidade que é possível renová-la a todo instante. É possível, atualizá-la, como reconhece o próprio Jolles. Parece ter sido esse o objetivo de Calvino ao perceber que a “lógica perdida” do conto de fadas se aplicava também à sua moderna Itália cosmopolita.

Para Jolles, a atualização da Forma Simples “deve ser tal que remeta sempre, o mais diretamente possível, a Forma Simples *qua* Forma Simples e se oriente o menos possível para a solidez, peculiaridade e unicidade da Forma Artística (JOLLES, 1976, p.197). No estilo narrativo desenvolvido por Calvino, é possível ver justamente essa constante recorrência. Primeiro, todo o seu romance é dotado de um caráter de oralidade pela condição do narrador que tomou contado com as histórias de seu irmão através da narração de outros. Segundo, pela perda gradativa da precisão temporal trazida pela estruturação em episódios, cada um deles com início marcado por termos como “certo dia” ou “um dia desses” que se aproximam do “era uma vez”. E, por último, as aventuras do próprio Cosme ao narrar a história da morte do cavaleiro advogado, cada vez de uma maneira diversa, sendo pois,

(...) dominado por aquela mania de quem conta histórias e nunca sabe se são mais bonitas aquelas que de fato lhe aconteceram e que ao serem recordadas trazem consigo todo um mar de horas passadas, de sentimentos miúdos, tédios, felicidades, incertezas, glórias vãs, náuseas de si próprio, ou então as inventadas, em que se corta grosseiramente, e tudo parece fácil, mas depois quanto mais variamos mais nos damos conta de que voltamos a falar de coisas obtidas ou entendidas a partir da realidade. (CALVINO, 2004, p.143)

Assim, é possível ver que Calvino atualiza a Forma Simples através da constante recorrência à sua forma. Lembrando a afirmação de Calvino que a “lógica perdida” da fábula aplica-se também ao nosso mundo, e a empresa de referir-se à sua realidade através do estilo narrativo da Forma Simples, é possível perceber que, como na afirmativa de Jolles “as leis de formação do Conto são tais que, sempre que ele é transportado para o universo, este transforma-se de acordo com um princípio que só rege esta Forma e só é determinante para ela.” (JOLLES, 1976, p.194) O que muda na representação de Calvino não é a forma, mas o mundo, justamente como ressalta Jolles e, se ao fazê-lo algumas diferenças ficam evidentes, é porque a “forma de um trabalho tão extraordinariamente difundido é determinada por dois fatores. Ela depende de que tipo de pessoa a cria e cultiva. Ao mesmo tempo, muito mais significativamente, depende das necessidades da audiência”<sup>ix</sup>.(Lüthi, 1986, p.81) [Trad. Nossa].

---

<sup>i</sup> Sem tradução para o português

---

<sup>ii</sup> Título original: *Fiabe italiane*

<sup>iii</sup> A nomeação do gênero das narrativas cujas características serão identificadas na obra literária é feita com ressalva. Em português existe uma indefinição muito grande quanto à maneira pela qual se referir às antigas narrativas populares. Como o propósito desse trabalho não é promover uma discussão sobre a terminologia adequada, adota-se livremente todos os termos existentes em língua portuguesa para se referir ao mesmo tipo de narrativa, no entanto a ressalva é mantida pela consciência da irredutibilidade do gênero a qualquer um dos referidos termos. Além dos termos existentes em Língua Portuguesa, foi usado o termo *fábula* como referente ao mesmo gênero. Isso se deve ao fato de esse gênero ser chamado, em italiano de *fiabe*. Como o trabalho *Fiabe italiane* foi traduzido por *Fábulas italianas*, optou-se por utilizar também esse termo.

<sup>iv</sup> Na morfologia de Propp, essa parte compreende as sete primeiras funções que ele descreve. Faz-se necessário notar que, no romance aqui estudado, não estão presentes estas funções, as suas semelhanças com os contos de magia ocorrem, em maior parte, na estrutura e estilo da narrativa, as funções de Propp podem ser aplicadas somente em alguns poucos episódios isolados.

<sup>v</sup> “active and enterprising” e “sets out into the world and acts”

<sup>vi</sup> (...) the folktale gives its characters not things, but *opportunities*. It directs its characters toward places where something is to be accomplished, and it then showers its help on the person whom it finds to be ready for such an accomplishment – but only this person and no other. Gifts materialize precisely at the moment when hero and task coincide, and neither before nor after do they come into play.

<sup>vii</sup> <sup>vii</sup> (...) the folktale is aware that an individual’s own activity must be complemented by blessings in the form of impulses and assistance.

<sup>viii</sup> (...) the absence of all three sorts of information [time, place, historical persons] is an integral component of the abstract, isolating style. This style is not a means to any particular end; it is the living form the folktale takes. It is a natural development and produces a strong artistic effect on the audience.

<sup>ix</sup> The form of a work of such extraordinarily wide diffusion is determined by two factors. It is dependent on what type of person creates and cultivates it. At the same time, much more significantly, it is dependent on the needs of the audience.

## Referências Bibliográficas

CALVINO, I. *Fábulas italianas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Lezione americane: sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Oscar Mondadori Editore, 1993.

\_\_\_\_\_. *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Oscar Mondadori Editore, 1976.

\_\_\_\_\_. *Sulla fiaba*. Milano: Oscar Mondadori Editore, 1996.

JOLLES, A. *Conto*. \_\_\_\_\_. *Forma simples*. São Paulo, Editora Cultrix, 1976.

LÜTHI, M. *Function and significance of the folktale*. \_\_\_\_\_. *The european folktale: form and nature*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

MAURO, Sérgio. *Ítalo Calvino e a trilogia “I nostri antenati”*. *Revista de Letras* – São Paulo, v28, p.103 – 109, 1988.

PROPP, V. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.